

## Les arts plastiques — Vers l'universalisme?

Gilles Toupin

Volume 9, numéro 1, février 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036539ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036539ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Toupin, G. (1973). Les arts plastiques — Vers l'universalisme? *Études françaises*, 9(1), 63–73. <https://doi.org/10.7202/036539ar>

# Chroniques

## LES ARTS PLASTIQUES — VERS L'UNIVERSALISME?

« On devrait toujours s'excuser de parler peinture. »

VALÉRY

Il est courant d'entendre dire que Toronto possède l'hégémonie culturelle en art plastique. Serait-ce que le Québec n'ait pas cette grâce enracinée qui semble vouloir faire de notre littérature et de notre cinéma des produits exportables d'une qualité sans cesse croissante ? Il faut nuancer le tout et préciser que la scène torontoise domine sur les plans de la diffusion et du commerce mais qu'il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de faire le bilan de ce qui confère à l'art une espèce d'identité d'expression locale. Si la scène torontoise semble plus vivante que celle de Montréal, c'est qu'elle repose sur des bases financières enviables et qu'elle peut ainsi importer l'art américain et européen. La production locale, là-bas, est très pauvre ; elle n'est réalisée, en général, que selon les grands courants américains et européens, n'ayant pas ces impulsions socio-culturelles qui caractérisent l'activité créatrice de l'artiste québécois.

Enfant pauvre des média d'information au Québec, la connaissance que nous avons des arts visuels<sup>1</sup> se fait à

1. Par ce terme d'« arts visuels », on entend tout ce qui a trait aux arts plastiques même si on délaisse souvent le lieu support/surface, c'est-à-dire le tableau de chevalet traditionnel.

travers un système complexe de communication qui est malheureusement beaucoup trop inaccessible au grand public. Même si le musée continue à être le point versif sur lequel repose notre connaissance de l'art d'ici, il est, depuis longtemps, inadéquat à traduire et à divulguer toutes les nouvelles formes de l'art actuel. Ce sont donc des artistes marginaux ou encore des groupes de créateurs, refusant de s'exprimer à l'intérieur d'un système restrictif, qui ouvrent de nouvelles voies d'exploration. Le rôle qui, normalement, devrait être pris en main par la muséologie moderne est différé au profit du conservatisme et de la récupération de l'histoire. Il faut cependant souligner que certaines tentatives d'animation et de prospection sont parfois entreprises ; mais, toujours jusqu'à un stage embryonnaire. Un groupe comme Véhicule art a vu le jour à Montréal, récemment, de cette nécessité de présenter des œuvres et des événements qui s'inscrivent davantage dans une perspective de contestation et d'avant-garde<sup>2</sup>. En fait, les artistes qui se sont réunis pour former Véhicule art n'ont guère de tendances communes, de bannière à défendre comme ce fut le cas avec les Automatistes et par la suite avec les Plasticiens. On ne défend pas une esthétique au profit d'une autre. Il s'agit tout simplement de procurer à tous les artistes qui le désirent un lieu physique et des possibilités matérielles afin que ceux-ci puissent enfin extérioriser ce qu'ils ont à dire. Véhicule art est beaucoup plus un centre d'animation, un point de rencontre, qu'une galerie d'art à but lucratif. Il me semble qu'une telle entreprise soit des plus salutaires pour l'art québécois qui risquait de perdre le fil des recherches conceptuelles et des tendances nouvelles de l'art en déroulement<sup>3</sup>.

Même si la découverte d'un langage qui aurait pour source unique le Québec ne semble pas devoir se concrétiser présentement, notre art est à l'affût, sur un pied d'alerte.

2. Qu'on me permette d'employer ce terme contesté d'« avant-garde » dans le sens d'une constatation des tout derniers événements artistiques.

3. Le terme anglais *process art* est beaucoup plus précis.

Quoi qu'il en soit, le langage des arts visuels ne se cloisonne jamais, dans sa totalité, aux frontières politiques et économiques d'une contrée. Même si l'art pauvre a pris naissance en Italie (*arte povera*) et l'art minimal aux États-Unis, ces deux mouvements se sont propagés en moins d'une année dans tout l'Occident. Il est rare, malgré l'engagement de plusieurs artistes, de déceler chez eux l'indice qui permettrait de les identifier à une réalité socio-culturelle bien précise.

\*

\*      \*

L'année 1972 a ceci d'important qu'elle est l'année de la cinquième Documenta de Kassel. Documenta est l'exposition la plus importante du monde de l'art actuel parce qu'elle représente la seule tentative de bilan des quatre dernières années. Bien qu'elle soit contestable au niveau de l'idéologie dirigée qu'elle sous-tend, les organisateurs de Documenta 5 n'ont choisi aucun artiste québécois pour témoigner de leur vaste enquête sur la réalité. Dès l'instant où tous les critères de qualité plastique, considérés comme étant purement illusoires et trompeurs, sont remis en question par l'avant-garde mondiale, une minorité d'artistes locaux peuvent être insérés dans cette catégorie de chercheurs. La grande conclusion de la Documenta 5 était qu'aucune forme d'art n'est réaliste. L'entreprise de désintégration systématique que l'art actuel fait subir à l'art traditionnel est aussi tenant de cette conclusion dans la mesure où l'art actuel demeure un phénomène d'interprétation et de distanciation de la vie.

Où en sommes-nous donc par rapport à tout cela ? Certainement à un degré d'incidence qui n'est peut-être pas encore universalisé mais qui s'affirme de plus en plus grâce à l'œuvre de quelques-uns de nos artistes. Au début du mois de novembre, il était possible de visiter au moins une cinquantaine d'expositions dans la même semaine. De ce nombre d'appelés, il ressort environ une dizaine d'élus dont les langages méritent qu'on s'y arrête. Mais ici, il est bon d'ouvrir une parenthèse pour signaler aux habitués

des études littéraires que les termes de « langage » et de « lecture » des œuvres sont des termes extrêmement dangereux qui ne répondent guère aux fondements spécifiques du système formel des arts visuels. Il faut lire ces termes comme s'ils étaient des métaphores qui permettraient à la critique d'aborder la qualité plastique et active de l'œuvre d'art. Entre littérature et art visuel, il y a une distance que l'insuffisance de la langue et l'incompétence du langage articulé nous empêche de combler. Comment pourrais-je véritablement nommer une forme ou une couleur ? C'est sans doute l'art abstrait qui, le premier, nous a obligés à repenser nos modes de relation et d'analyse de l'œuvre.

\*

\*

\*

Les sculptures urbaines de Louis Archambault, vastes structures blanches de taille monumentale, participent de cette entreprise prophétique de sacralisation de la vie. Les *Couples hiératiques*, les *Modulations*, le *Cube*, les *Espaces* et la *Flèche* sont des œuvres idéalistes, presque totémiques, qui servent à stimuler le spectateur qui entre en confrontation avec elles. La relation est presque théâtrale, ne serait-ce certaines valeurs archétypales qui dégagent une impressionnante allégorie de la vie humaine. Le rapprochement qu'il est possible de faire avec l'art minimal américain ne peut être vérifié jusque dans ses extrêmes. L'art d'Archambault présente des formes qui ne refusent pas toute appréhension verbale. L'œuvre n'est pas là, en soi, indissociable de ses composantes formelles nihilistes ; elle accepte l'anthropomorphisme tout en étant génératrice de pensée nouvelle. La concavité de certaines pièces, leurs allusions à l'architecture et leur emprise indéniable sur le monde environnant nous empêchent de les percevoir comme si elles étaient une pure recherche formelle concentrée sur d'uniques qualités plastiques non relationnelles. La pensée sculpturale de Louis Archambault établit une relation étroite entre la cité et son organisation. Ses

œuvres, qui semblent avoir la même fonction pratique qu'une maquette d'architecte, peuvent alors être perçues comme de pathétiques appels en prémonition d'un monde à venir. Catalyseurs d'énergie, d'envols de l'esprit à partir de cette matière monumentale, les sculptures urbaines sont une supplique émouvante pour que l'homme d'ici et d'ailleurs puisse préserver la qualité de son milieu physique tout en protégeant les valeurs fondamentales et archétypales de sa propre nature. Démarche toute universelle qui, dans l'évocation immaculée de la neige, prend origine en terre Québec. L'œuvre de Louis Archambault est sûrement un des plus beaux exemples d'une œuvre libérée qui fait fi de tout complexe régionaliste.

Sans doute un Jean-Paul Riopelle, de son exil volontaire, a perdu depuis longtemps la crainte des tabous anciens. Même si sa libération est aussi accomplie que celle d'Archambault, elle n'a pas cette insouciance plastique qui la dégagerait de toute couleur locale. Ce n'est pas un reproche qu'il nous soit possible d'adresser à Riopelle; mais, tout simplement, une constatation intéressante qui nous permet de le situer, malgré sa vie à l'étranger, au cœur de cette génération d'automatistes qui voulurent donner libre cours à l'éclatement des idéologies de rattrapage. Il fallait donc délaissier les valeurs étrangères pour construire à même l'enracinement et le néant une peinture qui aurait aussi une justification sociologique. Toute l'esthétique de Riopelle devait désormais découler de ces prémices. Il est curieux de constater qu'un Louis Archambault, sans cesse en communication avec la réalité locale, ait dépassé Riopelle de beaucoup sur le plan de l'engagement pour s'insérer de façon plus incisive dans les tout récents courants de la sculpture mondiale. La notoriété de Riopelle sur le plan international, indépendamment de la valeur de son œuvre que je ne conteste pas, est surtout due au fait qu'il était là où il fallait, au bon moment, pour s'insérer dans les grands canaux de diffusion internationaux.

L'exposition « Ficelles et autres jeux<sup>4</sup> » apparaît comme le second souffle de Jean-Paul Riopelle. L'œuvre nouvelle (au moins une centaine de tableaux) a subi une importante mutation technique. L'acrylique a remplacé l'huile, réduisant considérablement l'épaisseur de ses pâtes. C'est sans doute la nécessité du signe au profit de la masse qui a voulu que Riopelle reconsidérât le médium employé. Chez Riopelle, depuis quelques années, la barrière qui semblait vouloir séparer l'abstraction de la figuration s'estompe de plus en plus. Le prétexte graphique à faire une œuvre, qu'il soit abstrait ou identifiable selon le langage articulé, est choisi pour des raisons affectives et sentimentales qui n'enlèvent rien au résultat plastique des toiles. Des assemblages de 1967 où l'on pouvait reconnaître certaines composantes de la forêt québécoise en passant par les « hiboux » pour enfin aboutir aux « ficelles », le problème de figuration de Riopelle a trouvé sa solution. Les « hiboux » créaient une distorsion de l'image globale à cause d'une dichotomie d'écriture qui empêchait cette image de posséder toute unité d'ensemble. Riopelle attachait beaucoup trop d'importance à l'animal représenté. Il délaissait l'œuvre au profit de sa fascination personnelle. Avec les « ficelles », l'unité du signe pictural qu'est le tableau est magistralement retrouvée par une interaction continue du signifiant et du signifié. Le jeu de ficelles chez les Esquimaux consistait en un rite sacré par lequel on pouvait se concilier les esprits de la nature. Avec les mains et une ficelle on pouvait former la figure du rat musqué, de l'oie, du cygne, de l'homme et son excrément, etc. Le langage plastique est donc souvent doublé par des significations linguistiques bien précises. Parfois Riopelle trace lui-même, selon sa fantaisie, une figure qui n'a pas d'équivalence sémantique. Dès lors, on constate que l'organisation spatiale d'un tableau devient sa seule préoccupation. Le lien entre la ficelle qui signifie (verbe) et la ficelle qui est signifiant (forme) plastique est consommé. La nostalgie

4. Musée d'art moderne de la ville de Paris et Centre culturel canadien à Paris.

d'une symbolique qui serait compréhensible à tous, anime l'œuvre de Riopelle. C'est sans doute de là que cette quête d'unité au-delà des problèmes de figuration prend naissance. En cela, à sa façon, Riopelle est universel.

Alfred Pellan, pourtant le premier à franchir les frontières du Québec pour vivre de 1926 à 1940 à Paris, a contribué, par son œuvre<sup>5</sup>, à donner de grands coups de boutoir à l'académisme en place. Pellan, cependant, participe de cette période de l'histoire de notre peinture qui s'est occupée à récupérer le retard culturel du pays par rapport à l'Europe et, surtout, par rapport à la France qui demeurait le centre des grandes découvertes esthétiques des premières décennies du siècle. L'étonnement suscité par l'œuvre nouvelle de Pellan, au retour de celui-ci au pays, est compréhensible quand on sait l'ignorance, à l'époque, des professeurs des écoles de beaux-arts. Les emprunts de Pellan aux esthétiques impressionnistes, cubistes ainsi qu'aux peintres tels que Klee, Bonnard, Matisse, Braque et Picasso, etc., ont permis aux artistes d'ici de manipuler de nouveaux concepts picturaux qui eurent une grande importance dans l'émancipation de notre peinture. L'art que Pellan a continué d'élaborer après la venue des Automatistes, des Plasticiens et des jeunes créateurs d'après 1960 ne présente que très peu d'intérêt sinon celui d'une mythologie individuelle qui s'est retirée du processus évolutif de l'histoire de l'art. Le système thématique de Pellan, la construction rigide de ses tableaux ainsi que l'onirisme surréel répondent à des conceptions passéistes de la peinture. Savant coloriste, organisateur étonnant de compositions, son œuvre devient l'histoire d'un éternel recommencement. Mais sans lui, notre art aurait été tout autre chose.

À Fernand Ledue, il est trop tôt pour pouvoir prédire une telle destinée. Ses *Microchromies*<sup>6</sup>, essentiellement basées sur une recherche chromatique des transparences, sont d'une telle rigueur et d'une telle austérité qu'on se

5. Rétrospective Pellan au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

6. A la Galerie III, Vieux-Montréal.



demande si l'exclusion presque totale des éléments de langage qui servent à faire de la peinture n'est pas une quête suicidaire de l'absolu. Beaucoup de peintres ont hélas ! succombé à la hantise du tableau blanc, immaculé, comme d'une concrétisation sublime et hystérique d'un poème sans mot. Derrière ses trompeuses monochromies quelques formes à peine perceptibles sourdent si timidement qu'on est souvent dans l'incertitude de leur existence. De cette sévérité plastique des tableaux précédents qui avait fait dire à Riopelle que Leduc était un grand peintre méconnu, on passe à une concentration des énergies qui s'analysent en termes de qualité de lumière. Le tableau existe tout en étant presque invisible, accaparant le spectateur initié mais laissant pour compte celui qui aurait malencontreusement regardé trop vite. Nous sommes, dès lors, dans l'univers du moindre accident, de l'ultime palpitation lumineuse qui est à la porte du néant. Une peinture ascétique, il va sans dire, dont on ne peut prédire l'aboutissement mais qui se perçoit comme un phénomène nouveau dans l'histoire de nos plasticiens.

La montréalaise Betty Goodwin nous a divulgué l'œuvre la plus nouvelle et la plus significative de cette saison<sup>7</sup>. Les perspectives formelles et picturales qu'elle a entrouvertes sont certainement de celles qui permettront à l'art d'ici d'acquérir des caractéristiques d'autonomie et d'originalité. Un peu à la façon d'un journal intime, les recherches de Betty Goodwin s'organisent autour de diverses intrusions dans un univers antérieur fait de souvenirs tout en présentant une imagerie tout à fait avant-gardiste. De vieilles vestes, des morceaux de vêtements, des indices d'une présence tels des cheveux, des fleurs séchés, des prolongements de tissu dessinés par l'artiste à même le collage ajoutent d'autres lois à l'architecture brute de l'objet choisi qui, en soi, est aussi une représentation graphique objective. Les gravures sont d'une remarquable perfection, laissant paraître jusqu'à l'exagération,

7. A la Galerie B, Montréal.

la qualité et la disposition des fibres qui tissent le vêtement comme s'il s'agissait de transcender l'objet pour le rendre encore plus réel. Des transparences nous permettent de voir au travers des étoffes la disposition des coutures et des ceinturons qui ornent les faces cachées des pièces représentées. L'organisation des espaces selon les propositions variées est intarissable chez cette femme. C'est d'ailleurs là la préoccupation première de son œuvre, reléguant au second rang le caractère anecdotique qui l'anime. Tout le pathétique des confidences de Goodwin est tributaire de sa grande maîtrise à disposer ses formes. La veste fantôme qui consiste en un papier blanc légèrement repoussé en forme de veste est un exemple des possibilités de cet art. Le problème de l'absence et de la présence de l'objet est sous-entendu de telle sorte que les équations entre le réel, la vie et l'art sont reprises incessamment à la façon d'un leitmotiv musical. La présence humaine ou l'absence humaine qui hante l'œuvre de Betty Goodwin remet en question les vieilles conceptions créatives de l'art pictural, parce qu'elle provient, dans toute sa puissance, d'une volonté de redéfinir les formes de l'art.

D'autres tentatives moins fructueuses ont été accomplies dans ce domaine. L'exposition de groupe de Bourdon, Caron et Desautels-Leduc<sup>8</sup> tentait de reprendre certaines idéologies très populaires aux États-Unis et en Allemagne en créant des œuvres à partir d'éléments très simples (planches, miroirs, vieil encadrement, etc.) et de condition à impliquer directement le spectateur. Des pas dessinés sur un miroir (Bourdon) constituent l'œuvre dans laquelle nous sommes involontairement impliqués par la réfraction de notre image dans le miroir. Les sections modulaires blanches en forme de ventres de femme de Caron sont réorganisables selon notre désir tandis qu'une des sérigraphies de Desautels-Leduc représente des plaques d'immatriculation pour automobile de même année mais de couleurs variées. Ces démarches se perçoivent donc comme étant

8. A la Maison des arts La Sauvegarde.

des commentaires sur l'histoire de l'art un peu comme le faisait l'art Pop américain.

Les recherches de Gilles Chartier<sup>9</sup> visent à explorer les possibilités techniques du *feed-back* électronique à l'aide du vidéo. Médium dont on connaît encore très peu les possibilités, le vidéo devient un autre moyen, au Québec comme à l'étranger, de redéfinir l'œuvre d'art traditionnelle. C'est ainsi que la photographie est entrée dans nos musées comme étant une exploration nouvelle des attitudes humaines face à l'homme et à son monde extérieur. Pierre Gaudard<sup>10</sup> avec ses prises brutales du quotidien de l'ouvrier, David Duchow<sup>11</sup> avec sa poésie du temps toute proustienne, Michel Pellerin<sup>12</sup> qui se prolonge dans une quête du monde extérieur ainsi que le groupe d'action photographique qui s'occupe à décrire l'homme et ses conditions d'existence participent à la naissance de la photographie d'art au Québec qui depuis 1965 ne cesse de grandir.

Il est nécessaire aussi de souligner la parution aux Presses de l'Université de Montréal de l'excellent ouvrage du professeur François Gagnon, *Jean Dubuffet, Aux sources de la figuration humaine*. Cette étude représente non seulement un décroisement de la critique d'art québécoise qui commence à regarder ce qui se fait ailleurs en art actuel, mais, aussi, une prise de position sur la conception de la critique d'art. Monsieur Gagnon opte pour une critique scientifique et rationnelle qui rejette toute intrusion littéraire et anecdotique de la fonction critique. On peut déjà se demander s'il ne s'agit pas là d'un prodrome à une nouvelle conscience critique locale qui jusqu'ici n'a pratiquement pas existé.

\*

\*      \*

Comme il y a beaucoup plus d'artistes étrangers qui ornent les cimaises des lieux d'exposition de Montréal, on

9. Musée d'art contemporain du Québec.

10. Musée des Beaux-Arts de Montréal.

11. Musée d'art contemporain du Québec.

12. Musée d'art contemporain du Québec.

demeure inquiet quant au sort réservé à notre art. Il n'est pas mort, c'est évident. Mais le nombre d'artistes intéressants est encore trop restreint pour que l'on puisse déceler un mouvement ou une vague de fond qui fera prendre conscience au monde de l'art d'un courant nouveau au Québec. Ce n'est pas aujourd'hui qu'au Québec on mourra devant un petit pan de mur jaune.

GILLES TOUPIN